

## Entrevista a Eugeni Bonet

IGNACIO ESTELLA

Probablemente hablar de Eugeni Bonet conlleve hablar tanto del comienzo de la reflexión teórica sobre el vídeo en el Estado español como de la crítica a las formas que cobró dicho ámbito en torno a 1992. Iniciador o renovador en ambos casos, siempre ha demostrado ser fuertemente crítico. Se podría decir que en su visión sobre el vídeo y las prácticas fílmicas vanguardistas (dos ámbitos que él no separa drásticamente) siempre ha sabido poner el dedo en la llaga descubriendo defectos estructurales –de por sí genéticos en un marco nacional que insistentemente privatiza y personaliza cargos y bienes públicos–, formales –cuando el vídeo pasó a ser un electrodoméstico más dentro del menaje del hogar a finales de los ochenta– e institucionales –cuando la fórmula del concurso y del festival abierto dejó de dar los resultados requeridos por su reiterativa sobreabundancia–. Su pesimismo casi barroco, también reflejado en su prosa, no le ha impedido desarrollar un dinamismo atroz mediante el cual ha realizado programaciones regulares (*Els Dilluns Vídeo*, p.e.), exposiciones puntuales que verdaderamente han renovado la manera en la que se ha pensado el vídeo en el contexto español (principalmente *Señales de vídeo*) y publicaciones que se encuentran dentro de las referencias básicas en castellano (*En torno al vídeo*). Hablamos con él de su trayectoria como crítico y de su percepción, histórica y actual, de un medio como el vídeo que se debate entre la búsqueda de una nueva especificidad (esta vez “diferencial” como lo querría Rosalind Krauss), la plena zambullida en el capitalismo cultural al modo de Matthew Barney, y la generación de modos de representación política en un ágora que, a pesar de presentarse como globalizada, solo muestra sus sombras y puntos de visión muertos.

Ignacio Estella - ¿Cómo entraste en contacto con el vídeo por primera vez?

Eugeni Bonet - Inicialmente yo me sentía atraído por las artes plásticas. De ahí pasé a cursar estudios de diseño gráfico, pero la enseñanza recibida no me satisfacía y, simultáneamente, comencé a interesarme por el cine como una práctica experimental. En 1974 conocí a Antoni Muntadas que realizó un taller en la Sala Vinçon.<sup>1</sup> Por entonces yo ya tenía cierto conocimiento del vídeo a través de algún que otro artículo o libro, habitualmente foráneo, que encontraba por aquí o por allí (pues, por lazos familiares, viajaba a Francia a menudo). Entre otras fuentes, había una librería en Barcelona llamada Leteradura, donde se podían encontrar publicaciones muy inusuales por aquella época y donde, entre otras, conseguí el libro de Gene Youngblood *Expanded Cinema*<sup>2</sup> que me descubrió un contexto totalmente novedoso.

IE - El taller de Muntadas al que te acabas de referir ¿en qué consistía?

EB - En aquella época el vídeo era una máquina muy esotérica de la que lo primero que había que aprender era a enhebrar la cinta y otros detalles técnicos propios de los formatos de bobina abierta. De hecho, yo no participé exactamente en dicho taller, pues el plazo de inscripción ya se había cerrado cuando me acerqué por allí con un amigo que también tenía curiosidad por el medio. Sin embargo, enseguida sintonicé con Muntadas, estableciéndose entre nosotros una gran amistad desde ese momento. Así que nos cedió un equipo portátil durante un día para que realizáramos una práctica, pero sin conexión con el taller propiamente dicho.

IE - Para muchos, los Encuentros de Pamplona de 1972,<sup>3</sup> en los que coincidieron un buen número de artistas nacionales e internacionales, pueden ser considerados como

el primer ejemplo de una serie de experiencias artísticas entre las cuales se podría incluir al videoarte. ¿Tuvieron los Encuentros alguna relevancia en tu entorno, más concretamente la exposición *Video-tapes* en la Cúpula Neumática?

EB - Yo estaba al tanto de los Encuentros de Pamplona, pero no asistí a los mismos. De la exposición *Video-tapes* te podría decir bastante más Muntadas, pues creo que él medió para la producción de la misma por parte de la Galería Vandrés, que también la presentó en Madrid, aunque al frente de la propuesta estuvo Willoughby Sharp, un videoactivista neoyorquino que congregó a diversos artistas de relieve de la efervescente escena neoyorquina. Por cierto que el paradero de dichas cintas es hoy toda una incógnita.

IE - Entonces la Galería Vandrés tuvo un importante papel dentro del ambiente madrileño, en paralelo a todo lo que ocurría en Barcelona.

EB - Claro, el papel de la Galería Vandrés es fundamental, sobre todo por su vinculación con Muntadas. Las primeras exposiciones de Muntadas consistían básicamente en documentos de acciones sensoriales grabadas en vídeo, pero también incluían experiencias de televisión local o vídeo comunitario como *Cadaqués canal local y Barcelona distrito uno*. En la exposición *Arte Vida*,<sup>4</sup> en 1974, también se realizó una actividad de este orden, una especie de taller informal en el que participaron otros artistas y visitantes interesados, generando toda una serie de grabaciones. Yo, por ejemplo, participé en una grabación del ritual de la matanza del cerdo en Utande, un pueblo de Guadalajara donde Simón Marchán-Fiz y su esposa tenían una casa. También recuerdo otra grabación con Luis Lugán, en la que este comentaba sus esculturas y líneas de investigación.

IE - ¿Cómo entraste en contacto con los que luego se convertirían en los primeros escritores y teóricos del videoarte en España: Joaquim Dols Rusiñol, Antoni Mercader y Juan Bufill, que junto con Eugènia Balcells y Manuel Huerga, formó también parte de Film Video Informació (FVI), seguramente la primera asociación en España que comenzó a publicitar el vídeo?

EB - A Mercader le conocía porque asistí a las reuniones de la etapa final del Grup de Treball, que se hacían en el Instituto Alemán; de hecho, en esa etapa final, el Grup de Treball había dado paso a una coexistencia de diversos grupos entre los cuales yo iba oscilando, presenciando sobre todo discusiones políticas y pullas entre las diversas facciones, pues por allí pululaban desde Pere Portabella, Carles Santos o Carles Hac Mor (entonces Hernández Mor) a la plana mayor de los conceptuales catalanes, ¡y hasta Federico Jiménez Losantos!

Joaquim Dols, por otra parte, era en ese momento un crítico de arte muy *sui generis* que desarrollaba una concepción de la crítica que denominaba la "artigrafía". Dols y yo, aunque desde distintos puntos de vista, nos interesamos simultáneamente por el mundo del vídeo, pero en su caso fue un interés más pasajero y más ceñido al medio, la tecnología y la sociología, antes que a un análisis propiamente estético.

Respecto a Juan Bufill, yo no diría que fuera una persona particularmente interesada en aquella época en el videoarte, aunque escribiera circunstancialmente algún artículo. Juan y yo nos conocíamos más del mundo del cine experimental, pues en esa época nos encontrábamos prácticamente a diario en la antigua Filmoteca, que en aquel momento tenía una programación sumamente interesante. Ahí también coincidíamos con otras personas como Manuel Huerga, Eugènia Balcells –a la que yo ya conocía del ámbito de las artes visuales– y José Luis Guerin. De todas formas, en aquella época

había una segregación muy clara entre los sectores de las artes visuales y del audiovisual, aunque ocasionalmente se produjera alguna conexión entre ambos a través del cine independiente y experimental por una parte, y claro está a través del vídeo.

En definitiva, los lugares donde principalmente nos encontrábamos eran, por un lado la Fílmoteca y, por otro, determinadas galerías que prestaban atención al arte alternativo; básicamente galerías privadas que tuvieron una existencia un tanto pasajera: la Galería G, la Galería Ciento y otras más fugaces.

IE - Teniendo en cuenta que el Instituto Alemán de Barcelona y el Institut del Teatre acogieron o participaron en los primeros eventos sobre vídeo en España<sup>5</sup> nos podrías aclarar cuál fue la importancia de estas instituciones en la divulgación del videoarte en esa época y cómo llegasteis a establecer contacto con dichas entidades.

EB - En el libro *En torno al vídeo* escribí irónicamente que el Instituto Alemán era la institución que más había hecho por el vídeo en nuestro país, siendo paradójico que una entidad cultural extranjera cumpliera ese relieve mayor. La relevancia del Instituto Alemán de Barcelona, en este y otros aspectos colindantes, tuvo mucho que ver con la dirección del mismo en aquellos años, a cargo del Dr. Hebel que también había amparado las reuniones del Grup de Treball a las que me he referido antes. Además de tener una programación muy interesante en el aspecto cinematográfico así como en el expositivo, presentaron una amplia muestra del vídeo alemán, con obras de artistas como Wolf Vostell, Ulrike Rosenbach y Rebecca Horn. Por otro lado, Mercader, como portavoz del Grup de Treball, tuvo una relación muy estrecha e influyente con el Dr. Hebel, siempre abierto a colaborar en las propuestas que elaboramos consecutivamente.

Respecto al Institut del Teatre, ahí convergieron distintas personas y distintas tentativas de poner algo en pie y apoderarse, por decirlo de alguna forma, de los medios que tenían, pues en aquel momento era muy difícil tener acceso a los cacharros de vídeo y el Institut del Teatre fue uno de los primeros centros que dispuso de un cierto equipamiento. Por una parte se convocaron unos cursos bajo las siglas CIPLA –Curso de Iniciación a la Práctica del Lenguaje Audiovisual, si no recuerdo mal– por los cuales pasamos diversas personas. Dichos cursos continuaron hasta el fin de los setenta, acogiendo a otras personas que luego se vincularon al mundo del vídeo: Julián Álvarez, algunos de los miembros de Vídeo Nou, Carles Pastor y otros. Por otra parte, Antoni Mercader intentó crear un departamento un tanto autóctono que diera lugar a seminarios y presentaciones de vídeos. De todas formas el papel del Institut del Teatre era un tanto particular, puesto que daban un cierto margen de acción sin apenas contribuir más que con el préstamo de sus instalaciones y algunos medios. Además hubo unos pocos artistas, entre los cuales destacaría a Carles Pujol, que de manera independiente realizaron allí algunas obras; producciones que generalmente se resolvían en un solo día.

IE - ¿Quién llevaba estos cursos del CIPLA, quiénes eran los profesores?

EB - Su dirección estaba a cargo de Iago Pericot, que procedía del ámbito de las artes plásticas pero se había inclinado progresivamente por el mundo del teatro, más bien por la senda del llamado teatro visual, junto con Joan-Enric Lahosa, que era un crítico y teórico de cine y una persona muy afable. El resto eran técnicos de TVE, del centro de Sant Cugat, que complementaban allí su sueldo, y que no recuerdo que fueran especialmente “amigables”; a mí, concretamente, me borraron el máster, antes que consiguiera hacer ninguna copia, de la única pieza que hice allí, una “pasión electrónica”,

y Carles Pujol me contó que, cuando fue a recuperar los suyos, halló las cintas recubiertas de hongos.

IE - En torno a 1976-1977 el escenario parece animarse mucho, especialmente con la formación del colectivo Film Vídeo Informació y la edición de la revista *Visual*, de la que solo se publicaron dos números (1977 y 1978) pero que se centraba en la divulgación tanto del cine de vanguardia como del vídeo, así como en el cultivo de un público para el audiovisual de vanguardia. ¿Cómo llegasteis a formar dicho colectivo y cuáles eran vuestros objetivos en ese momento?

EB - Film Vídeo Informació (FVI) y *Visual* fueron inventos míos, que de hecho tuvieron su embrión a raíz de un viaje que hice a Nueva York en 1977, y que fue también determinante para los escritos que publiqué luego. Antes de emprender dicho viaje, y con la doble finalidad de prepararme el terreno y recopilar información, me inventé un archivo ficticio al que llamé Film Vídeo Informació. Luego, ya de regreso, incorporé al proyecto a todo ese grupo de personas de las que ya hemos hablado antes: Juan Bufill, Manuel Huerga, Eugènia Balcells... En ese momento también estaban Ignasi Julià, que luego se ha dedicado al periodismo musical, y Luis Platinos, que en realidad se llama Luis Serra y actualmente vive en Singapur, dedicado a la informática, siendo en aquel momento el fotógrafo del grupo. A veces también se acercaban José Luis Guerin y alguna que otra persona más. A raíz de la amistad que luego se fue estableciendo entre nosotros comenzamos a interesarnos más o menos por los mismos asuntos; a algunos les interesaba más el cine y el vídeo les parecía un medio inferior, pero en general había una sed de conocer qué era lo que se estaba haciendo en otros campos y contextos. Así que los incorporé a ese proyecto un tanto ficticio que había previamente ideado en solitario con el nombre de Film Vídeo Informació, y que, entre nosotros, se convirtió en el FVI, que en catalán (al menos en el desnaturalizado que gastamos los barceloneses) suena igual a FBI, lo cual nos parecía iconoclasta y divertido frente a la cultura más plasta del cine y el audiovisual en general.

Luego sacamos la revista *Visual*, cuyo primer número básicamente lo elaboré yo mismo con alguna que otra colaboración, pero que yo recuerde las traducciones y el mecanografiado (entonces el único procesador de textos del que disponíamos) lo hice yo. Manuel Huerga trabajaba en esa época en una empresa de documentación y, a través suyo, conseguimos acceso a unas fotocopiadoras con las que hicimos una edición de 500 ejemplares con un coste muy por debajo de lo habitual. De hecho el primer número se agotó completamente. El segundo fue un caso diferente: no es que tuviera menor salida, pues incluso habíamos logrado unos cuantos suscriptores así como acuerdos de intercambio con otras publicaciones periódicas más asentadas, pero todo se fue a pique por otras circunstancias.

Entre medio realizamos un número de actividades en ciertos cines (lo que entonces se denominaba "salas especiales", equivalentes hoy a las salas de versión original), habitualmente en sesiones golfas. En aquella época era bastante habitual hacer presentaciones de cine independiente en sesiones golfas y un tanto clandestinas en determinados cines. Cuando concluía la última sesión, se presentaban circunstancialmente las nuevas entregas de la producción independiente o marginal.

Nosotros, como FVI, presentamos unas cuantas actividades de este tipo. La primera consistió en los films cónicos, el cine expandido de Anthony McCall,<sup>6</sup> un artista británico afincado en Nueva York y con el que me reencontré recientemente. Luego también hicimos una colaboración con el Institut del Teatre o, más concretamente, con el

Departament de Vídeo-Comunicació que trató de poner en pie Antoni Mercader, organizando un encuentro con un colectivo canadiense, Video Inn, que sigue en activo en Vancouver y que entonces tenía un esqueje internacional con el expresivo nombre de Satellite Video Exchange.<sup>7</sup> Básicamente se trataba de desarrollar una estructura de intercambio libre, *freeware* que diríamos hoy, basada en un trueque desinteresado en pro de una circulación universal de la producción videográfica. También presentamos *Le Bleu des origines* de Philippe Garrel (17 de agosto de 1978) con interpretación de la música en vivo por Nico, la legendaria cantante de Velvet Underground; una retrospectiva de los films de Benet Rossell en colaboración con otros artistas catalanes establecidos en París, Antoni Miralda, Jaume Xifra y Joan Rabascall (27 de julio de 1978),<sup>8</sup> y alguna que otra actividad más, como por ejemplo la presentación de los films del cineasta y director de fotografía alemán Bernd Upnmoor (27 de abril de 1978).

Por aquella época lo que intentábamos era crear un centro estable como los que había conocido en mis periplos por Estados Unidos, Canadá y diversas capitales europeas; un centro que fuera a la vez un archivo, un lugar de exhibición y programación permanente, tanto de cine como de vídeos monocanales, performances, instalaciones, etc. Con esa prospectiva intentamos conseguir los recursos económicos necesarios e incluso dispusimos de un local en préstamo por varios meses. Sin embargo, no conseguimos la financiación necesaria para mantener activo todo eso.

IE - ¿Cómo se disolvió Film Vídeo Informació?

EB - FVI, y consiguientemente *Visual*, se disolvió al cabo de poco tiempo tal y como suele ocurrir con las bandas de rock; es decir, cuando llega el momento de hacer la mili o cumplir similares ritos de paso. Fue literalmente lo que ocurrió cuando Huerga, Bufill, etc., tuvieron que cumplir sus deberes con la patria... Yo había quedado exento de los mismos, pero me quedé un tanto solo en Barcelona, pues también Eugènia Ballcells emprendió una nueva estancia en Estados Unidos desde finales de 1979, y otras de mis mejores amistades también se hallaban en otras geografías.

IE - ¿Cuál fue la acogida pública de *Visual* y FVI?

EB - Todas las actividades referidas lograban cierta repercusión mediática, cosa que no era tan ardua como hoy en día, cuando para gozar aunque sea de un "breve" en los periódicos ha de tratarse de algo bien sonado. En aquella época lográbamos publicitar y divulgar nuestras actividades en diversos medios de la prensa diaria, sin mayor esfuerzo. Ello se debía a que había un número de periodistas que se interesaban por tales asuntos; había una sed generalizada por conocer todo lo *underground*. Así que algunas actividades tenían mucha repercusión y lograban una gran afluencia, es decir que se llenaba el aforo de la sala, que en muchas ocasiones era de 200 a 300 personas, o incluso más.

IE - En 1977 se realiza en la Fundació Joan Miró de Barcelona el VII Encuentro Abierto Internacional de Vídeo organizado por el CAYC de Jorge Glusberg,<sup>9</sup> probablemente la primera "exposición" de videoarte tal y como la entenderíamos hoy día. Realizaste una crítica para *El Viejo Topo* en la que planteabas todos los problemas que conlleva la exhibición de vídeo. ¿Cómo fue acogida esa exposición por parte del público? Por otro lado, ¿erais conscientes de la dictadura de Videla y de la representación institucional que Glusberg suponía bajo ese régimen?

EB - Claramente, todos los planteamientos de Glusberg y del CAYC eran unas fantasmadas. Antes de entrar en lo que fue la exposición, que con el nombre de Encuentro Abierto de Vídeo se fue realizando en distintos puntos de la geografía internacional a

lo largo de unos cuantos años, hay que decir que había artistas que hacían vídeos con el solo ánimo de que figuraran en los catálogos de dichas muestras; obras que tenían una importancia muy limitada y que no tenían otra intención que la de constar en los catálogos como un presunto rédito para el currículum de cada cual. Estos aspectos, en el caso del Encuentro de Barcelona, donde había un positivo interés por el vídeo pero no se había hecho nada de ese calibre, dan cuenta de lo decepcionante que resultó dicho evento; pues, con respecto a lo que constaba en el catálogo, lo que verdaderamente se presentó fue harto minúsculo, irregular e intrascendente. Recuerdo que la impresión que me produjo dicha exposición fue muy penosa; de hecho pienso que fue contraproducente para la recepción del vídeo en nuestros pagos, de manera que incluso publicamos una especie de manifiesto en su contra. En aquella época el vídeo era una cosa muy arcana y muchas manifestaciones reincidían en una especie de *display*, como de feria de muestras, en lugar de otorgar relieve a las obras que se presentaban. Por último, creo que en aquella época no éramos muy conscientes de lo que comentabas de la dictadura de Videla, aunque posiblemente eso no debía de sorprendernos apenas, puesto que nosotros mismos todavía estábamos saliendo de una dictadura. Creo que, después del Encuentro de Barcelona, hubo alguna otra sede más que acogió la oferta de Glusberg, pero luego todo se disolvió definitivamente.

IE - Unas conferencias en el entorno de ese Encuentro, a cargo de Margarita D'Amico, fueron el punto de partida de Vídeo Nou.<sup>10</sup> ¿Cuál fue tu implicación en dicho colectivo?

EB - Creo que la "foto conjunta" a la que te refieres coincidió más bien con una visita del colectivo canadiense Satellite Video Exchange. De todas formas yo mantenía una relación amistosa con varios miembros de Vídeo Nou y en aquella época, en general, todos nos sentíamos a bordo del mismo barco. Pero mi relación con Vídeo Nou no pasó de ahí, no tuvo otra implicación que la de esos lazos de amistad. De hecho, luego se creó una especie de distancia o rivalidad entre algunos miembros de Vídeo Nou y quienes estábamos en el otro bando, el FVI, en el sentido de que ellos tendían a una línea más social y documentalista, mientras que lo que nosotros perseguíamos se percibía como más formal e incluso elitista, según un comentario habitual en aquel momento.

IE - Entre mediados y finales de los setenta hay una fuerte dependencia del vídeo con respecto al cine vanguardista; da la sensación de que, al menos en *Visual* y en FVI, prácticamente no hacíais distinción entre una cosa y otra. Sin embargo, ya en 1980 publicas un libro que se ciñe exclusivamente al videoarte, *En torno al vídeo*.<sup>11</sup> ¿Hubo algún cambio de actitud o de manera de acercamiento al fenómeno vídeo que favoreciese dicho "desvío"?

EB - Desde 1976 yo tenía el proyecto de un libro que fuera una aproximación global al cine y el vídeo independiente, abarcando todas sus tendencias. De hecho, tenía un editor supuestamente interesado, excepto que a la hora de la verdad se echó atrás y todo quedó en suspenso. Esto fue en paralelo a las andanzas del FVI. Por otro lado, Mercader y Dols presentaron a la Editorial Gustavo Gili una propuesta que finalmente daría pie a *En torno al vídeo*. A su vez yo conocía a uno de los editores delegados de Gustavo Gili, Joaquim Romaguera, historiador cinematográfico fallecido recientemente. De manera que nos conocíamos todos, pero Dols y Mercader no salían adelante con el tema del libro. En ese momento, no recuerdo si por mediación de Romaguera o de Muntadas, o quizá de ambos, me incorporé al proyecto. A partir de ahí todo se nos escapó de los planes que nos trazamos previamente, ya que el libro

debía tener una extensión de unas doscientas páginas y decidimos un reparto equitativo de la misma. Sin embargo, Mercader, que siempre ha tenido bastante dificultad para escribir, realizó una aportación más breve de lo previsto; Dols y yo sobrepasamos las dimensiones prefijadas –es más, yo tuve que recortar una parte de la sección última de mi texto, que finalmente quedó como una serie de fichas y comentarios sobre distintos artistas, aunque no estuviera planteada así de buen principio–, y Muntadas hizo una recopilación de textos en torno a su concepto de “subjetividad crítica”. Eso es lo que salió del cóctel.

Con respecto a lo que indicas de un aparente desvío de mis intenciones, por mi parte no lo fue en cuanto a la aproximación al tema o a una reconceptualización de su alcance. Siempre me han interesado ambos o los múltiples aspectos de esa idea global de la imagen cinematográfica o la imagen en movimiento, independiente de la base técnica empleada. En todo caso, quizá influyera el hecho de que, en ese momento, estuviera declinando el interés por el cine independiente, mientras que el vídeo sí se veía como una apuesta de futuro.

IE - ¿Se puede pensar entonces que había una especie de relevo entre el interés por la práctica cinematográfica *underground* o independiente y la práctica del vídeo, como si se tratara de un déficit germinal en la autonomía de este último?

EB - Simplemente, no hacíamos muchos distinguos. De hecho, en los años ochenta, especialmente con Manuel Palacio y en Madrid, seguí desarrollando presentaciones de la vanguardia cinematográfica internacional: actividades como los ciclos *Anemic Cinema* que realizamos en el Centro Cultural Conde-Duque y algunas publicaciones con una parcelación más cinematográfica (aunque una concepción parcelar nunca ha sido de mi gusto).<sup>12</sup> Pero, más allá de 1983, por indicar una fecha, el cine al margen de la industria se percibía como algo caduco, y su lugar lo ocupaba crecientemente el vídeo.

También habría que tener en cuenta que la industria y la cultura del cine atravesaban en aquella época una mala racha. Recuerdo, por ejemplo, que al Festival de Vídeo de San Sebastián, en sus tres ediciones de 1982 a 1984 y a la sombra del certamen cinematográfico, acudían muchos críticos decepcionados por la oferta propiamente filmica y a la busca de nuevos incentivos a través de los programas y las instalaciones de vídeo que hallaban en los bajos del ayuntamiento donostiarra.

IE - Justo a partir de 1980 se comienzan a producir más cintas y festivales en zonas alejadas del foco inicial formado por Barcelona, principalmente, y Madrid, ¿crees que *En torno al vídeo* tuvo algo que ver con ello?: ¿cómo fue su recepción?

EB - El libro tuvo en 1980 una edición de 5.000 o más ejemplares, que al cabo de un par de años se había prácticamente agotado. Luego se hizo una reimpresión en México, motivada porque el libro fue declarado de interés público y fue adquirido en lote para todas las bibliotecas públicas mexicanas. Años después, en Argentina, pude verificar que también tuvo buena difusión en Sudamérica y que era una especie de “obra de culto”.

Con respecto a todas las actividades que comienzan a desarrollarse en los ochenta, ahí coinciden otros elementos aparte del libro. Primeramente, se estaba creando una industria del vídeo que sobre todo evolucionaría como una industria de servicios consagrada a producciones publicitarias o promocionales, presentaciones empresariales, documentales institucionales, etc. También surgió una nueva hornada de profesionales del audiovisual, así como una inquietud creativa y de experimentación sobre el medio. Además llegaron nuevos formatos domésticos que tuvieron su impacto en el

aumento de la producción. En los setenta conseguir un equipo portátil de vídeo era una tarea todavía muy ardua; recuerdo que, a finales de dicha década, aproveché la ocasión de un encargo institucional para hacer una obra en una sola tarde mediante el equipo que me cedieron para la ocasión. Pero hasta ese momento, disponer de un equipo de vídeo, ni que fuera por unas horas, era del todo inhabitual. A partir más o menos de 1982 la cosa cambiaría drásticamente.

IE - La realización de *En torno al vídeo* fue precedida, en tu caso, de un viaje a Estados Unidos en donde parece que entraste en contacto principalmente con productoras y distribuidoras a través de las cuales pudiste conocer la producción videográfica del momento y del lugar. ¿Cómo fue tu investigación en Estados Unidos?

EB - La investigación la hice totalmente por mi cuenta, con mis ahorros y despidiéndome del trabajo que tenía hasta entonces. Fui de una manera muy ingenua, aunque allí tenía y encontré varias amistades que me allanaron el terreno. Por lo demás, llegué allí y vi cómo funcionaban las cosas. Fue una estancia muy intensa: recuerdo que en mi agenda anotaba hasta tres o cuatro visitas y entrevistas diarias con artistas, instituciones y conocedores de los temas por los que me interesaba. En este sentido fue una estancia muy productiva y tuve la oportunidad de conocer a artistas tan notables como Nam June Paik, Jonas Mekas, Juan Downey, etc. Eran jornadas muy apretadas y productivas porque, además de las entrevistas, recopilaba todos los catálogos y documentos que podía. Recuerdo que tuve que comprarme una maleta y enviar varios paquetes por correo terrestre puesto que el aéreo me resultaba demasiado costoso. Yo mismo hice además muchas de las fotografías que figuran en *En torno al vídeo*.

El viaje consistió en ver, devorar diría más bien, grandes cantidades de obras: cuando terminaba las entrevistas del día me dirigía al Anthology Film Archives de Jonas Mekas, o a The Kitchen y otras salas alternativas para completar la jornada. Muchos artistas también me enseñaron su obra de manera individualizada.

Mi recorrido consistió en Nueva York, con su importante colonia de artistas focalizada entonces en las zonas de SoHo y TriBeCa, siguiendo mi periplo por Boston, Cambridge y Buffalo (donde me encontré con los Vasulkas, Paul Sharits, Hollis Frampton y Tony Conrad), pasando también algunos días en Toronto, y de ahí la presencia que el vídeo canadiense tiene en el libro. Gran parte de ese viaje lo hicimos juntos Margarita D'Amico y yo, puesto que Margarita había publicado un libro titulado *Lo audiovisual en expansión*<sup>13</sup> y quería darle continuidad con un nuevo volumen; así que sincronizamos nuestras agendas y visitamos juntos a muchos de esos artistas y centros. Anecdóticamente añadiré que, en Toronto, ella concertó una cita con Marshall MacLuhan, en domingo y a su salida de misa, a la que yo no asistí por mera pereza, de manera que Margarita me dio una buena regañina. Pero lo que pretendo indicar es que, hasta las personalidades de mayor relumbré, eran en general muy asequibles y amables.

IE - ¿Tuviste contactos con todo el ambiente canadiense de las televisiones de guerrilla que tan importantes fueron en aquella época?

EB - Toronto siempre me ha parecido una especie de Nueva York limpia. Las actividades y los artistas de allí no se conocen tanto ya que Canadá ha permanecido a la sombra de Estados Unidos, pero allí he advertido una geografía muy interesante, cordial y variopinta, con diversos epicentros en Toronto, Montreal, Vancouver, etc. Y casi todo estaba estructurado en colectivos, todos guerrilleros a su modo: General Idea, Western Front, Vidéographe...

IE - ¿Nos puedes comentar cómo surgió la distribución del trabajo de *En torno al vídeo*

entre sus autores, y si corresponde a querencias personales –teniendo en cuenta que Dols y Mercader eran historiadores del arte– o a otro tipo de motivaciones?

EB - Si te fijas, en los documentos anteriores que habíamos elaborado se pueden entrever los senderos que fuimos tomando cada uno de nosotros, lo cual se refleja en los textos finales. De todas formas pienso que Joaquim Dols, que procedía de la crítica de arte en su sentido más tradicional –aunque evolucionando hasta el concepto ya mencionado de artigrafía, como un híbrido de crítica y creación–, fue el que más se alejó del marco disciplinar que le era propio. Por otra parte se produjo una suerte de solapamiento entre su parte y la mía: la suya tratada como una cronología esquemática, metódica y analítica, mientras que yo contemplaba el asunto desde una concepción más narrativa y plenamente decantada por unas vertientes artísticas y activistas, sin dar mayor relieve a otras evoluciones simultáneas de naturaleza tecnológica, institucional y sociológica. Así que eran visiones solapadas sin resultar en absoluto redundantes.

IE - Tras la edición del libro se suceden rápidamente una serie de festivales ya míticos, de los cuales el más característico es el Festival de Vídeo de San Sebastián. ¿Cómo recibisteis su aparición teniendo en cuenta que vosotros habíais dado mucho apoyo al vídeo en el contexto español y la responsable del festival donostiarra, Guadalupe Echevarría, vivía en París y, de alguna manera, era una recién llegada al campo del vídeo?

EB - Guadalupe Echevarría se introdujo en el vídeo cuando estaba en París, sobre todo a través del American Center cuyo programa de *media art* estaba a cargo de Don Foresta, creando un caldo de cultivo que, salvando las distancias, podría asimilarse al del Instituto Alemán entre nosotros. Por nuestra parte, el Festival de Vídeo de San Sebastián fue muy bienvenido. Yo estuve muy vinculado al mismo en sus tres ediciones (1982, 1983 y 1984) y guardo un bello recuerdo de esos años.

Entre la primera y la tercera y última edición, los planteamientos y el organigrama del festival fueron cambiando, explorando diversas fórmulas. Por lo demás, creo que tenía una gran continuidad con las actividades que habíamos realizado desde 1979: presentar sesiones temáticas, tratar determinados temas, realizar presentaciones de tipo informativo y teórico, dar cancha a los artistas mismos.

IE - ¿Qué os pareció la idea de que el Festival de Vídeo fuera acogido bajo el paraguas del Festival Internacional de Cine de San Sebastián?

EB - El Festival de Cine de San Sebastián estaba entonces de capa caída, ya que había perdido su categoría en el rango de los certámenes internacionales. Así que se creó un cierto recelo por el protagonismo que llegó a cobrar el Festival de Vídeo, que por otro lado necesitaba de un presupuesto de risa comparado con el boato que comportaba la manifestación cinematográfica.

IE - José Ramón Pérez Ornia, en *El País*, al tratar el Festival de Vídeo de San Sebastián hablaba del “nacimiento de un nuevo medio”,<sup>14</sup> años después, en 2003, la exposición *Bad Boys*<sup>15</sup> se publicita, nuevamente, como un aperturismo hacia un “nuevo medio”, lo que parece contradecir el enunciado de “El vídeo ya no es moderno”<sup>16</sup> que formuló Juan Crego. ¿Qué opinas de esa interpretación y/o instrumentalización del vídeo por parte de las instituciones?

EB - El texto de Juan Crego coincide con una impresión más generalizada sobre el declive del vídeo a mediados de los ochenta. En Estados Unidos, David Ross, que fue el primer *curator* de vídeo en un museo y luego llegó a dirigir el Whitney Museum of

American Art, también sostuvo que el vídeo había muerto con el apogeo de los nuevos medios derivados del ordenador y la telemática que comenzaban a robarle protagonismo, ni que fuera de manera pasajera como se ha visto luego. Pero el vídeo se asociaba con una concepción lineal del tiempo y de la narrativa e incluso la instalación empezó a ser entendida, literalmente, como un arte propio de una época pasada. A mí me hace gracia esa renovación constante de los nuevos medios, una formulación presente desde los años setenta y que se traduce en una concepción inestable y un menoscabo, en definitiva, por las superestructuras del arte. En los setenta, el vídeo se vinculaba a la galaxia de los nuevos medios o medios alternativos, en relación con el arte conceptual y la noción de *community arts*, no demasiado arraigada entre nosotros. En los ochenta llega una nueva generación que se identifica antes con el marco de lo audiovisual que con el de las artes visuales y sus circuitos. Luego llega ese momento de declive en los noventa, y la tétrica proclamación de la muerte de un medio que, durante años y años, se decía que todavía era demasiado joven, pero que de repente se percibía como antañón y casi caduco. Y ahora regresamos a una percepción contraria del vídeo como algo novedoso y favorecido con cierto apoyo institucional, que recibe incluso la atención de las galerías y del mercado, aunque todo eso conlleva a su vez algunos aspectos un tanto mezquinos. También se mantiene la asociación del vídeo, y las artes electrónicas en general, con las nociones y circunscripciones del “arte joven” o “arte emergente”. A nivel institucional, el apoyo a estas prácticas les sale barato, en comparación con el que se destina a otros sectores como las artes del espectáculo o el cine.

IE - Hacia finales de los ochenta comienzan a surgir voces escépticas con respecto al potencial político del vídeo. El caso del prólogo<sup>17</sup> al especial sobre vídeo de la revista *Telos* en 1987, así como del número entero con una profusión de artículos sobre la narratividad del vídeo, es paradigmático al respecto. ¿Se podrían calificar estos años como de un desencanto generalizado con respecto al vídeo?

EB - El circuito del vídeo es muy reducido y en algunas ocasiones parece retroalimentarse. A pesar de que se han realizado varias antologías y retrospectivas, el vídeo español sigue teniendo una escasisima repercusión y circulación: los vídeos se exhiben en tres o cuatro muestras, algunas más importantes que otras, y luego pasan al olvido del armario cerrado. Ahora se está volviendo a intentar el peliagudo asunto de la distribución, con propuestas como la de Hamaca<sup>18</sup> que espero que tengan el éxito que no lograron otras tentativas anteriores.

Hubo un momento en que el modelo de evento videográfico se había estancado en la fórmula del concurso, cosa que me parecía muy peculiar del contexto español. Eso vino acompañado de un distanciamiento de las artes visuales, de los propósitos experimentales y las preocupaciones formales –aunque estas reaparecían de otro modo– en favor de unas hechuras más narrativas y convencionales, desembocando en un progresivo deslizamiento hacia los rumbos mismos del viejo cine amateur. Aunque eso nunca se ha querido reconocer, se reproducían sus mismos patrones genéricos, que se desglosaban entre lo argumental, lo documental y un género ambiguo e impreciso que en los círculos del cine de aficionados recibía el nombre de *fantasía*, incluyendo las piezas de animación y las rarezas y abstracciones. Y todo eso se retroalimentaba mediante aquel organigrama de concursos, premios, trofeos, becas y ceremonias que se había ido imponiendo para la videocreación.

IE - ¿Cuál es tu valoración en cuanto al papel que jugaron los festivales, premios, etc.,

en relación con la escasísima importancia que se le dio al desarrollo de laboratorios, programaciones, etc.? Coméntanos, por favor, algún festival, o experiencia de divulgación, que te merezcan una valoración positiva.

EB - En aquel momento fue importante el Bideoaldia de Tolosa, que introdujo nuevas maneras de hacer y que implicaba a los artistas en la concepción misma de la manifestación. De todas formas en los ochenta, por nuestro lado, con Mercader y Muntadas nos centramos más en la idea de establecer una plataforma de programación permanente de la que surgieron *Els Dilluns Vídeo* en el Palau de la Virreina de Barcelona, y a partir de la cual se generaron experiencias parecidas en, por ejemplo, Zaragoza con los ciclos *Vídeo en el Palacio* (en referencia al Palacio de Sástago). En aquel momento nos parecía más importante la generación de una regularidad en la programación que los festivales que prestaban atención al fenómeno una vez al año y... hasta más ver. Aunque, esparcidos por la geografía y en el calendario, no diré que no cumplieren una función.

Por lo demás, hoy creo que todo eso está bastante regularizado y que hay de hecho una sobreabundancia de programaciones, festivales, actos y exposiciones. Por tanto ahora lo veo todo bastante normalizado y hasta sobredimensionado. Aun así pienso que no se ha conseguido resolver el problema de la producción autóctona, que sigue teniendo poca salida y una repercusión muy menor en el plano internacional.

IE - ¿Y con respecto a los laboratorios de producción, el acceso a los medios, etc.?

EB - Esa era una reclamación que se ha visto cumplida demasiado tarde. Por ejemplo, aquí en Barcelona, por un lado está Hangar que dispone de buenos equipos, también Metrónom... Pero todo esto ha llegado demasiado tarde porque ahora te es muy fácil disponer de tu propio sistema de edición digital en casa, lo cual no quiere decir que no haya una tecnología superior e inaccesible para el usuario común. Por ejemplo, hoy todavía impera el Betacam Digital como un formato de mayor fiabilidad, al mismo tiempo que proliferan otros sistemas y formatos más asequibles. Por tanto, creo que la misión de las instituciones y los centros de recursos debería ser la de contemplar el acceso a esos medios más costosos, incluyendo los formatos de alta gama.

IE - Tras cierta proliferación de productoras y distribuidoras de vídeo, todas parecen haber desaparecido. Frente a ello las galerías de arte han desarrollado unas estrategias muy básicas y bastante reaccionarias en cuanto a la mercantilización del vídeo. ¿Se puede pensar que todas las experiencias de producción y distribución han fracasado, y que el vídeo ha de acogerse ahora al mercado galerístico o al marco expositivo más espectacular?

EB - Las productoras de vídeo, de hecho, siempre han actuado como empresas de servicios, sin llegar a tener una línea de producción muy establecida, y menos con una dirección artística o de industria cultural. Circunstancialmente, algunos profesionales vinculados con dichas empresas sí han aprovechado su tiempo libre, y el tiempo muerto de los equipos que tenían disponibles, para elaborar sus creaciones propias. Pero, desde luego, no conozco ninguna tentativa de producción, ni siquiera a corto plazo, con una prioridad artística. Por ese lado el concepto de producción independiente siempre ha significado "apáñatelas tú mismo".

En cuanto a las distribuidoras, siempre se habían planteado como pequeñas empresas que perseguían un beneficio económico; naturalmente, sin esperar enriquecerse con ello, pero partiendo de proyectos empresariales de tipo privado. Incluso si aspiraban a recibir algún tipo de ayudas o subvenciones, nunca se llegaron a abrir las espí-

tas para que la cosa funcionara. Esto es lo que creo que ha cambiado con el planteamiento de Hamaca, que de entrada sí que ha obtenido cierto apoyo institucional por parte de la Generalitat de Catalunya, el Ministerio de Cultura, y creo que en especies por parte de alguna empresa. Yo diría que es el primer proyecto de estas características que se pone en marcha con cierta financiación previa. Según mis noticias, esperan estar plenamente activos para el 2007.

IE - En los noventa, sobre todo a través de ciertas bienales,<sup>19</sup> el vídeo comienza a ser difundido bajo el concepto de “Imagen en Movimiento”, idea que ampliaba el espectro. ¿Nos puedes explicar cómo fue acogido este concepto entre los estudiosos y teóricos del momento, teniendo en cuenta que esas bienales desaparecieron sin dejar otro rastro que el lavado de cara requerido para el '92?

EB - El concepto de Imagen en Movimiento corresponde a un fenómeno más extendido en esos años. Desde finales de los ochenta comienzan a crearse Museos de la Imagen en Movimiento en Londres o Nueva York. Algunos festivales de cine, sobre todo los de cine independiente o experimental, también comienzan a abrirse al vídeo y demás; por su parte muchos festivales de vídeo comienzan a acoger otro tipo de prácticas audiovisuales y multimediales amparándose en conceptos como “transmedia” o similares. El problema es que, en gran parte, eso dio lugar a una especie de batiburrillo indiscriminado: cuando fui al American Museum of the Moving Image (AMMI), me llevé una gran decepción al encontrarme con un museo muy tradicional de artefactos y residuos cinematográficos, con exposiciones sobre temas tan genéricos como el vestuario cinematográfico, mientras que los aspectos que a mí me interesaban habían quedado reducidos a una programación marginal o como elementos más ornamentales que otra cosa.

De las dos ediciones de la Bienal de la Imagen en Movimiento en las que participé, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, salí especialmente escaldado de la segunda –con el repelente enunciado de “Visionarios españoles”– al comprobar el poco caso que se hacía del comité asesor, que además era bien heteróclito, y de los propios artistas invitados a crear obras nuevas para la ocasión.

Al principio el concepto me pareció positivo, pero a la postre ha resultado demasiado pobre y de uso indiscriminado. Creo que habría que encontrar otro concepto más riguroso.

IE - Parece que el 92, como en otras muchas cosas, supuso un antes y un después en el vídeo. Muy poco después comienzan a salir voces muy críticas con las políticas culturales del vídeo español ¿Qué pasó en las Bienales de la Imagen en Movimiento como para que fueran un campo de cultivo de esas voces críticas?

EB - Recuerdo una conversación con Francisco Ruiz de Infante, en la que me comentó cómo sintió que le arrebatában y enajenaban su propio proyecto –me refiero a una instalación que presentó en la segunda Bienal– para convertirlo en una versión más limpia, impecable y, en definitiva, alejada de sus intenciones originales. Pero las críticas que surgieron a partir de la Bienal apenas surtieron ningún efecto, debido a la tradicional atomización del mundo del vídeo, que impedía cualquier toma de postura clara y conjunta. Si acaso, ese tipo de controversias llegaron a perfilarse entre la gente de Barcelona y del Bosgarren Kolektiboa, que había impulsado el Bidealdia de Tolosa, pero no se fue mucho más lejos de eso y de lo que luego supusieron los Encuentros vídeo en Pamplona, que en cierto modo es un proyecto interrumpido; de manera sonrojante incluso para quienes llevamos las riendas de sus dos ediciones.

IE - ¿Cómo conociste a la siguiente generación de críticos del vídeo como Gabriel Villota

y Marcelo Expósito?<sup>20</sup>

EB - A Gabriel Villota le conocí a raíz de una actividad docente que di en Arteleku. A Marcelo Expósito lo había conocido previamente en Madrid, como parte de un grupo emergente de artistas a los que apoyaba mi buen amigo Manuel Palacio.

IE - La serie *El arte del vídeo* coincide con la enorme proliferación de televisiones privadas en el contexto español. ¿Cómo se veían los creadores de vídeo frente al atisbo de una suerte de integración del videoarte en la televisión y ante esa proliferación de cadenas de televisión en las que luego muchos acabarían trabajando como realizadores, montadores, etc.? ¿Se puede hablar de apocalípticos e integrados ante dicha situación?

EB - Esa reacción yo ya la había comenzado a advertir desde finales de los setenta en Estados Unidos y se fue agudizando en los ochenta, cuando diversos artistas, como William Wegman por ejemplo, comenzaron a hacer producciones específicas para la televisión y para un público más amplio. Todo eso llegó un poco más tarde a España: a mediados o finales de los ochenta. Demasiado tardíamente incluso, porque las televisiones tenían bien poco interés en acoger este tipo de prácticas, ni siquiera en horarios marginales si no era porque algunos vídeos aportaban un aire vistoso, novel y fresco, hallando entonces un circunstancial acomodo en emisiones como *Metrópolis* y otros programas de tendencias.

Creo que una serie como *El arte del vídeo* hoy sería impensable, pues pretendía establecer una genealogía y una cartografía, a diferencia de otras emisiones concebidas como un escaparate. Aunque en el pasado se había contemplado que el vídeo podría tener su salida más idónea e inmediata en la televisión, dichas ideas jamás han logrado el objetivo perseguido. En este sentido, más que de apocalípticos e integrados, que ya es un tópico bastante viejote, cabría distinguir entre quienes sintonizan con los planteamientos de un buen uso de la televisión y aquellos otros a quienes esa hipótesis les resbala sin más, pues el ámbito en el que pretenden incidir es el del arte puro, por decirlo de alguna manera. De ahí, diría, que el modo más habitual de exposición del vídeo sea hoy la proyección, pues el videoproector no es tan habitual en el hogar como el televisor tradicional o su actual reemplazo por las pantallas de LCD y plasma.

Lo paradójico de *El arte del vídeo* es que en cierto modo tuvo una repercusión más internacional que local, pues resultaba hartamente sorprendente que una televisión pública financiara una programación tan amplia sobre dicho tema. Aunque yo colaboré en la serie en calidad de "argumentista" y asesor, Pérez Ornia interpretó a su manera los argumentos o preguiones que le suministramos y el resultado no me convenció mucho, pues los diversos capítulos consistían en fragmentos demasiado breves y atropellados que solamente en algunos casos llegan a dar una imagen acertada de las obras extractadas. El resultado es algo similar a las ilustraciones de un libro sobre el vídeo: se convierte en mera referencia o sombra de lo que cada obra es.

IE - Has sido uno de los más importantes defensores de una genealogía del vídeo que tuviera en cuenta más su relación con el cine experimental (José Val del Omar e Iván Zulueta, p.e.) que con los "nuevos comportamientos artísticos" de Simón Marchán-Fiz. ¿Nos puedes explicar más en profundidad esa vinculación, si es que la sigue manteniendo?

EB - Sucede que el vídeo siempre ha querido despegarse del cine, suscitando debates en los años setenta y ochenta que trataban de cernir su identidad, mediante unos ras-

gos particulares separados de lo cinematográfico. En cuanto un vídeo se percibía como un sucedáneo cinematográfico, se consideraba un signo muy negativo. En cambio yo siempre he visto una filiación muy estrecha y no reconocida en una figura tan excéntrica como Val del Omar, que de hecho ya manejaba el vídeo y las nociones cibernéticas entre su parafernalia técnica y conceptual. El impacto de la obra de Iván Zulueta fue bastante notable por otra parte, incluso algo admitido en más de un caso, sobre todo en ciertos modos de ficción no demasiado lineal que emergieron en los ochenta. Además, muchos de los que empezamos haciendo películas en super-8 nos entregamos luego al vídeo, lo cual sería otra conexión.

IE - Hoy día parece que la reflexión sobre videoarte ha sido dejada de lado en favor de una perspectiva más amplia en la que el vídeo queda integrado dentro del panorama audiovisual. ¿Qué opinión te merece todo este proceso que algunos, como Gabriel Villota,<sup>21</sup> han llamado "audiovisualización de la cultura"?

EB - La controversia actual se relaciona con el hecho de que, en los espacios expositivos tradicionales, se hable tanto de cine y de conceptos como "cine de exposición", y a ese énfasis que se pone en la imagen proyectada que, por otro lado, tiene que ver con una cuestión tecnológica, puesto que los proyectores han relegado lo que antaño se perseguía mediante una multiplicación de los monitores y las fuentes de imagen. Pero todo esto también me parece que refleja una concepción un tanto sucedánea del vídeo como "cine expositivo" o "vídeo en pantalla", como sucede con la obra de Douglas Gordon y otros muchos artistas.

Lo cierto es que desconfío del actual mercadeo del vídeo, pues pienso que es algo que puede deshincharse en cualquier momento: de la misma manera que se ha hinchado inesperadamente, todo puede reventar y regresar al punto muerto en el que ya estábamos cuando se afirmaba que el vídeo había muerto o ya no era moderno. Las obras de vídeo, finalmente, se cotizan a un precio más bien bajo, con excepciones muy contadas, y circunstancialmente tienen un mercado sobredimensionado. Todo ello nos remite a una estandarización del actual modelo del museo de arte contemporáneo: te vas de un lugar a otro y te encuentras con colecciones y exposiciones muy parecidas y uniformes, incluyendo a los mismos artistas y unas obras a menudo secundarias o sucedáneas.

1. *Taller de trabajos con videotape en grupos: Utilización, posibilidades y proyectos*, La Sala Vinçon, Barcelona, 11 al 24 de julio de 1974.

2. G. Youngblood: *Expanded cinema*, Dutton, Nueva York, 1970. (Disponible en facsímil electrónico en [http://www.ubu.com/historical/youngblood/expanded\\_cinema.pdf](http://www.ubu.com/historical/youngblood/expanded_cinema.pdf)).

3. Vid. J. Díaz Cuyas con la colaboración de C. Pardo: "Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español", en AA.VV. *Desacuerdos 1*, Arteleku, MACBA y UNIA, Barcelona, pp. 17-73. Así como el Caso de Estudio "Pamplona era una fiesta" en [www.desacuerdos.org](http://www.desacuerdos.org). *Desacuerdos 3*, 2005, incluye entre sus documentos una selección comentada de los carteles de las exposiciones, pp.44-47.

4. Vid. *Muntadas: Films, videotapes, videocassettes - Relación y características, 1971-1974*, Galería Vandrés, Madrid, 1974.

5. Así, p.e., E. Bonet; J. Dols Rusiñol; A. Mercader y A. Muntadas: *Dossier: vídeo*, Instituto Alemán - Institut del Teatre, Barcelona, 1976.

6. Sesión realizada el 4 de julio de 1974 y encabezada con la proyección de *Line Describing a Cone*, obra hoy presente en las colecciones de diversos museos, incluido el MACBA.

7. Según consta en el dossier de actividades de FVI se trataba del "European Tour" que Andy Harvey y Shawn Preus, ambos miembros de Satellite Video Exchange (SVE) realizaron en Barcelona el 17 de octubre de 1977 en el Institut del Teatre, donde se pudieron ver fragmentos comentados de obras de Women in Focus, Marta Segovia Ashley, Peter Berg y un documental de Greenpeace entre otros. El SVE era una cooperativa canadiense con un archivo de vídeo (The Video Inn), biblioteca e intercambios de cintas a nivel internacional que tenían la intención de animar la producción y sacar las cintas "del armario" para darles una mayor visibilidad.

8. Según consta en el dossier de actividades de FVI se presentaron las siguientes obras: *Caleidoscopio* de Jaume Xifra y Benet Rossell (1970), *Paris la Comparsita* de Antoni Miralda y Benet Rossell (1972), *Biadop* de Joan Rabascall y Benet Rossell (1974) y *Atrás etíope* de Benet Rossell (1977).

9. Según parece el catálogo que se presentó para el VII Encuentro Abierto Internacional de Vídeo fue el del IV International Open Encounter on Vídeo, Buenos Aires, 1974; es decir, correspondía a la edición del festival realizada en otro lugar. Por otro lado, parece que las intenciones de J. Glusberg con este *grand tour* videográfico consistían en realizar un magno evento internacional de vídeo denominado Vídeo 75: The International Festival cuya realización no se desarrolló finalmente.

10. Vid. *Desacuerdos* 3, 2005 sobre Vídeo Nou, pp.166-171.

11. E. Bonet; J. Dols Rusiñol; A. Mercader y A. Muntadas: *En torno al vídeo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

12. P.e. E. Bonet y M. Palacio: *Práctica fílmica y vanguardia artística en España*, Universidad Complutense, Madrid, 1983.

13. M. D'Amico: *Lo audiovisual en expansión*, Monte Ávila, Caracas, 1971.

14. J.R. Pérez Ornia: "Una nueva forma de creación artística", en *El País*, 10-9-1983. También recogido en esta edición, pp. 162-163.

15. A. Pérez Rubio: *Bad Boys*, Dirección General de Relaciones Científicas y Culturales y Turner, Madrid, 2003.

16. J. Crego: "El vídeo ya no es moderno", en Eugeni Bonet (coord.). *Encuentros vídeo en Pamplona. Documentos de trabajo y actas*, Departamento de Educación y Cultura, Pamplona, 1996, pp. 57-61.

17. En ese prólogo, Enrique Bustamante indicaba: "Nadie lo considera ya -al vídeo- como el instrumento básico de la revolución comunicativa, como el arma que hundirá la hegemonía televisiva o como el canal de rebelión de las multitudes sin voz. Menos aún como ariete de una revolución social, como motor para una nueva sociedad. Felizmente, las profecías tecnologistas, aparentes programas progresistas de actuación, han quedado olvidadas, envejecidas y arrumbadas por la prueba inexorable del tiempo." E. Bustamante: "Prólogo. El pariente pobre del audiovisual", *Telos*, nº 9, Madrid, pp. 7-8.

18. <http://www.hamacaonline.net/>

19. Así, J.R. Pérez Ornia (ed.): *Bienal de la Imagen en Movimiento*, MNCARS, Madrid, 1990; y AA.VV. *II Bienal de la Imagen en Movimiento. Visionarios españoles*, MNCARS, Madrid, 1992.

20. Vid. G. Villota: "Saltando las fronteras (del Estado español)", en esta edición, pp. 192-198; M. Expósito y G. Villota: "Usos de la imagen, límites de la imagen", también en esta edición, pp. 179-191; también M. Expósito: "Vídeo español: del autor insatisfecho a la televisión neoliberal", en *Ars vídeo: especial videocombate*, mayo, 1992, pp. 17-37.

21. G. Villota: "Espectáculo y devenir audiovisual en la escena artística contemporánea", *Revista de Occidente*, nº 261, febrero 2003, pp. 56-67.